

## AUTO-RETRATO A CHIAROSCURO EM FUNDO DE CRISE

Teresa Ferreira de Almeida Alves

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Da biografia oficial de José Rodrigues Miguéis consta que emigrou para os Estados Unidos em 1935 e que se naturalizou cidadão americano em 1942. Referindo-se a si próprio frequentemente quer como exilado quer como expatriado, Miguéis acentuaria a sua condição de escritor português uma vez que publicou sempre na sua língua natal, selando, por fim, a fidelidade ao país de origem pelo regresso das suas cinzas a Portugal depois de morto. Aliás, José Rodrigues Miguéis partilha o sentimento de exílio e de expatriação com outros escritores que como ele emigraram para os Estados Unidos; de entre vários que me ocorrem, sobressaem os nomes dos seus contemporâneos Isaac Bashevis Singer e Vladimir Nabokov, ambos mestres como Miguéis na arte de articular as obras literárias em função de narradores cuja toada frequentemente evoca a que associamos aos próprios autores e reconhecemos como sendo o estilo específico da sua produção literária. Reforçando os vestígios autobiográficos disseminados nos textos, a toada de fundo desvia Miguéis pela indagação sobre a própria identidade num processo que dificilmente se desenha no singular e que revela o compromisso do autor emigrante com a demanda do Eu tão característica de uma boa parte da ficção, da poesia e do drama dos Estados Unidos.

Afinal, as origens deste país, fizeram-se de travessias idênticas às que, no dealbar do século vinte, revisitam o impulso originário e o expandem até aos dias de hoje, propiciando a vaga migratória em que também Miguéis se aventurou. Os efeitos dessa travessia deixam-se adivinhar nos inúmeros contos que publica até 1959, ano em que surge *Um homem sorri à morte -com meia cara*,<sup>1</sup> de que me ocuparei aqui para homenagear Maria Laura Bettencourt Pires e, de certo modo, aprofundar a reflexão iniciada quando comentei alguns dos contos não tanto como testemunho do exílio mas da descoberta de um mundo e de uma cultura por que a Maria Laura sempre se interessou.

<sup>1</sup> Todas as citações de *Um homem sorri à morte -com meia cara* serão retiradas da edição referida em Obras Citadas. Doravante designado *Um homem sorri à morte* e com as páginas incluídas parenteticamente no texto.

Anteriormente, ao analisar os contos passados nos Estados Unidos, procurei sublinhar, a nível temático e também linguístico, as marcas das vivências do seu autor no país de adopção. Parti do pressuposto de que, ainda que Miguéis tivesse continuado a escrever em português, a sua língua materna não podia deixar de ser afectada pela geografia e pela cultura do mundo para onde emigrara.<sup>2</sup> Nesta nova leitura opto por uma outra perspectiva. O registo autobiográfico permitir-me-á regressar a questões de identidade autoral, numa abordagem complementar à da ficção. Miguéis assume a primeira pessoa e regista as suas vivências de uma forma directa e particularmente útil para a tentativa de avaliação da herança que um escritor transporta na sua bagagem de emigrante e que necessariamente contrapõe às influências exercidas pela nova cultura. A pretexto de uma prolongada crise de saúde – e não será este momento crítico o mais apropriado para sondar os limiares da identidade? – Miguéis lega-nos o testemunho do que na sua vida constituiu a razão de ser mais profunda e se transmuta em registo de memória e arte de escrita em *Um homem sorri à morte*. Efectivamente, o relato não se cinge apenas à peritonite e à posterior infecção do ângulo-ponto cerebeloso, que entre 1943 e 1946 levaram Rodrigues Miguéis à beira da morte, mas, como veremos, recolhe desse período aquilo que, cerca de uma dezena de anos volvidos, continua a fazer sentido em termos das vivências mais alargada do escritor. Trazidas pela mão do narrador até ao presente e inevitavelmente existindo no entrecruzamento de várias temporalidades, são essas vivências que, seguindo de perto o argumento de Philippe Lejeune, o leitor identificará, no futuro, como as da vida real de José Rodrigues Miguéis depois de submetidas às depurações da memória.<sup>3</sup>

Na nota que prefacia *Um homem sorri à morte*, Miguéis revela que destinou as "memórias duma crise" aos hipocondríacos, aterrados e obsessivos, aos curiosos sobre a doença e a morte e, finalmente, aos médicos interessados em saber o que pensam deles os doentes em situação crítica. Aparentemente, o convite acentua a literalidade, ou seja, a história de um doente em estado grave, e antecipa os dilemas característicos de uma situação em que o protagonista se debate entre a vida e a morte. Curiosamente, porém e logo a inaugurar a referida nota, se revela o seu subscritor especialmente atento a questões que se

<sup>2</sup> Em "Across the Seas into a Sea of Words. The fictions of Miguéis, Fernandes/Oates and Gaspar". *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses. Lisboa, 6-8 de Maio de 2001*: 747-757.

<sup>3</sup> A esta situação relacionada com o nome próprio do autobiógrafo e implicando a associação que o leitor faz da sua existência enquanto ser da história e de um espaço físico concreto chama Lejeune o "pacto autobiográfico". Nesse pacto entre duas entidades distintas reside, segundo o crítico, a especificidade da Autobiografia como um género literário que remete para um mundo inquestionavelmente situado além da escrita.

prendem com a definição do autobiográfico, interpelando em tom apologético os leitores portugueses, de quem teme os preconceitos contra a literatura de cariz confessional, tão importante, em sua opinião, noutras culturas do Ocidente. Merecerá a pena transcrever o passo em questão por ser bem revelador das preocupações de José Rodrigues Miguéis em relação ao destinatário do seu texto:

Ao traçar estas páginas de memórias duma crise, *entre tantas que talvez um dia reúna em maior tomo*, punha-se-me este problema: até que ponto pode um escritor falar das suas experiências pessoais, sem incorrer na pecha do subjectivismo e sem ser indiscreto a respeito de si próprio? Será possível, nesta época e *num meio como o nosso, avesso por tradição e preconceito à literatura de confissões*, que tem enriquecido e ajudado a esclarecer tantas outras culturas, usar da franqueza de um Rousseau, de um Stendhal, de uma Bashkirtseva, para não dizer já de um De Quincey ou Baudelaire? (9, minha ênfase)

A enumeração de exemplos que referem a marginalidade portuguesa dentro da tradição autobiográfica ocidental prossegue sem que Miguéis faça referência à fortuna desta tradição nos Estados Unidos, o que não deixa de causar estranheza se pensarmos que o escritor se aventura pelo explicitamente autobiográfico naquela época em que os chamados poetas confessionais, contemporâneos da *Beat Generation*, exerciam influência notável nos vários domínios da criação literária. No mesmo período, assiste-se ainda ao recrudescimento do estudo sistemático da autobiografia, que Georges Gusdorf definiu como modo literário que capta, como nenhum outro, a "consciência da singularidade de cada vida individual".<sup>4</sup>

Miguéis, porém, contrapõe ao registo da sua singularidade o seu interesse pelo que é comum ao destino dos que habitam a enfermaria do Bellevue Hospital em Manhattan, ou seja, por "problemas tão gerais como a inquietação da doença e da morte", ainda que lhes acrescente "a atitude do indivíduo perante o sofrimento físico e o destino pessoal" (10). Esta última aparece subordinada, na cadeia narrativa, ao que não individualiza, mas sobretudo identifica pela dor e pelo sofrimento o paciente com o seu semelhante. Numa primeira leitura, é justamente a identificação do Eu com o outro que nos dá a medida do humano e nos comove pela fragilidade dessa condição:

<sup>4</sup> Gusdorf exerceu profunda influência sobre os estudiosos americanos que, dos anos sessenta em diante, desenvolveram grande interesse pela análise deste género literário. Foi também vivamente contestado pela crítica feminista a partir de meados da década de setenta, por a sua definição ser considerada essencialista e pressupor "condições e limites do autobiográfico" que postulam paradigmas ideais e alheios à diversidade, necessariamente característica, deste tipo de relatos.

Na fila de camas em frente, um moço pálido fitava-me com tristeza, como se me quizesse dizer ou ouvir alguma coisa. Procurava talvez um olhar de comiseração? Dizia-me a sua piedade ou solidariedade? Ou tentava fazer-me sentir a identidade dos nossos destinos? Não sei. O certo é que, de o olhar, compreendi que pertencíamos ao mesmo mundo, o mundo dos homens excluídos, condenados; e com a consciência disso, tive o meu primeiro momento de agonia mental, e as lágrimas subiram-me aos olhos. (37)

O percurso para a individualidade, comum a todo o exercício autobiográfico, emana, no passo acima transcrito, da identificação com os condenados à enfermidade e com os excluídos de uma existência saudável. É verdade que, do texto de Miguéis, não se ausentam as especulações sobre a morte nem os vãos metafísicos em que mais vulgarmente se desenha a sensibilidade de excepção que, segundo Gusdorf, legitima a autobiografia, mas os cuidados do narrador com a gravidade das suas maleitas ou mesmo as dúvidas sobre a sua hipocondria andam de par em par com a atenção devotada aos seus vizinhos de cama, com as observações maliciosas sobre alguns dos desajeitados praticantes de medicina, com a admiração carinhosa pelas jovens enfermeiras e a gratidão ilimitada para com os médicos a quem deve a vida. A enfermaria neurológica enquanto teatro de operações intercepta o fio das reminiscências mais intimistas e desvia-as pelo domínio da arte de contar, sofrendo o tom básico confessional pelo diapasão de todos os outros que emanam das múltiplas histórias. Episódicas nalguns casos, cabem na extensão de uma frase ou alteiam às dimensões de um parágrafo noutros, podendo, como na de Mrs. Abbey, alongar-se por mais de uma página e sugerir mesmo a estratégia convencional do "era uma vez":

Era uma mulher de idade, sólida e tronchuda, robusta, já muito grisalha: Mrs. Abbey, oriunda da Escócia. Falava, agia e comandava como um contramestre de veleiro, e havia nela, com efeito, muito do marítimo ou naval, na cor da pele e bem assim nos modos. Quando me assaltou o tremor de frio a enfermaria entrou em rebuliço: Mrs Abbey acudiu, à frente duma brigada de socorro, abraçada aos recursos de emergência. (53)

Pode até suceder que a imagem criada pelo narrador venha a ser "corrigida" pela introdução de uma outra voz, neste caso, a da própria Mrs Abbey ao descrever a sua infância a bordo do barco capitaneado pelo pai:

"... A bordo dessa *barge* passei a infância toda, muitos anos, quase sem desembarcar, a olhar a terra e os cais através das vidraças da cabina... No meio do ranger de roldanas e guindastes, entre pragas e apitos, vozes de comando nas manobras da carga e descarga, sob névoas e frios, baloiçada pelas ondas! Era uma mulherzinha quando

consegui enfim que meu pai me deixasse ir à escola. O meu sonho era fazer-me enfermeira. Vim para a América tinha vinte anos, e nunca fui outra coisa!" (54)

À dissonância das vozes contrapõe-se a afinidade da experiência de emigrante que une enfermeira e paciente em subtis laços de concidadania. À sua maneira, cada um deles tem uma história para contar, entrando a de Mrs. Abbey no role de todas aquelas que acedem às reminiscências de Miguéis e patenteiam a sua intrínseca condição de contador de histórias, entretido a urdir enredos, ora a coberto da narração, ora transformando a enfermaria em palco onde médicos, enfermeiras e doentes contam à desfiada e em estilo idiomático outros tantos enredos.

A orientação intimista, acentuada pelo anúncio do autor ao prefaciar o testemunho autobiográfico como "páginas de memórias duma crise", surge assim diversificada pela amplitude do contador de histórias, cuja função é definida pelo próprio José Rodrigues Miguéis perto do final da nota que prefacia as memórias:

O que importa ao escritor, subjectivador do objectivo, intérprete das reacções do individuo em face das calamidades que de todos os lados nos ameaçam, é recriar para os leitores o quadro das experiências de que foi o centro, dando-lhe a ilusão, porventura instrutiva, de serem eles os actores do drama. (11)

Há algo de extremamente actual nesta referência ao leitor e no comprometimento do mesmo no acto autobiográfico. Ainda que em estilo confessional e anunciando a mediação característica do autobiográfico, o autor convida os destinatários da sua obra a participarem como actores de um drama que, mesmo de modo ilusório, suscita a identificação. A ruptura com a postura essencialista e a possibilidade da narrativa autobiográfica ser uma primeira instância cuja integral textualidade se realiza no acto da recepção antecipa, em certa medida, teorias que, no início da década de oitenta, viriam a ser formuladas por Janet Varner Gunn.<sup>5</sup>

Na análise de Gunn, a actividade de leitura é partilhada pelo autor e pelo leitor, na medida em que o primeiro começa por "ler" o seu passado para depois o "(re)colocar" em face do presente que é, por sua vez, novamente "(re)colocado" nos sucessivos actos de leitura:

<sup>5</sup> Em *Autobiography. Towards a Poetics of Experience*, Gunn defende que é justamente na actividade interpretativa que experiências tão diferentes como a do autor e a do leitor se identificam, contextualizadas como ambas são por níveis simbólicos e teias de sentido partilhados por toda uma comunidade cultural. Cf todo o primeiro capítulo, especialmente pp. 19-22.

As the reader of his or her life, the autobiographer inhabits the hermeneutic universe where all understanding takes place. *The autobiographer serves, by his habitation, as the paradigmatic reader*; and the autobiographical text, embodying this reading, becomes, in turn, a model of the possibilities and problems of all interpretive activity. [...] When relocated in this context, *the autobiographical self, aesthetically deadened* by classical autobiography theory which abstracts it from its lived situation, can return to the *category of life*. (22-3, minha ênfase)

A intenção de trazer a vida ao registo autobiográfico é, a fazer fé nas afirmações do próprio Miguéis, determinante para a sua concepção da autobiografia como percurso do Eu para o outro e para o uso da escrita como catarse:

Procurei pintar um ambiente real: o dos hospitais numa grande metrópole moderna, onde a dor e a brutalidade, a doçura e o humor, e em particular a devoção dos médicos e das enfermeiras põem traços de tragédia e de epopeia, diante das quais o tema pessoal se apaga e some. [...] Não se escrevem porventura memórias de guerra, de masmorras e campos de concentração? E não será também saudável mostrar em que lamas o homem se arrasta ou mergulha por vezes, para delas se erguer e libertar purificado? (11)

Ao escrever sobre estas questões, Rodrigues Miguéis não poderia certamente deixar de pensar em si próprio, não apenas nas suas graves crises de saúde, mas também no exílio e na expatriação que se impusera e, por último, havia de resolver aceitando a sua inata tendência para, como diria Óscar Lopes, "ser estrangeiro no Estrangeiro e estrangeiro na Pátria".<sup>6</sup>

Os problemas de saúde relatados nas "memórias duma crise" funcionam assim como os catalizadores de um estado de espírito agudizado pelas "calamidades que de todos os lados" agredem a sensibilidade do escritor numa época em que a própria noção do humano como valor intrínseco e individualizado deixara de fazer sentido.<sup>7</sup> O "maior tomo" das várias

<sup>6</sup> Cf. *Cinco Personalidades Literárias*, 64 – 5.

<sup>7</sup> As consequências da Segunda Guerra Mundial para a humanidade têm sido objecto de extensas análises. O ensaio de Norman Mailer, intitulado "The White Negro" e publicado em 1957 em *Dissent Magazine* diagnostica, numa vintena de páginas, a derrocada de valores associados ao humanismo ocidental em virtude da redução do indivíduo à categoria de uma cifra em campos de concentração e cidades arrasadas pela bomba atómica. Em *Um homem sorri à morte*, as referências à guerra repetem-se e o fim do conflito é ambivalentemente sugerido por Miguéis: "Estava-se em 1945, no ano de Hiroshima, da morte de Roosevelt, do fim da guerra, de mil entusiasmos e esperanças goradas, de dificuldades e negros pressentimentos ¾ [...]" (80).

crises, anunciado no parágrafo inaugural, nunca Miguéis o publicou, talvez porque o presente texto em conjunto com a vasta obra onde a sua voz inconfundível nos leva a crer que, por detrás da encenação montada, *ele* é sempre o *sujeito da escrita*, tornasse desnecessária a sua anterior intenção. É ainda a voz desse sujeito onnipresente que acentua a presença do contador de histórias e a singularidade do processo criador em *Um homem sorri à morte*.

Como tantas vezes sucede no universo literário, também as topografias destas "memórias duma crise" traduzem o vaguear da identidade por emoções que, "recolhidas em tranquilidade", à boa maneira do romântico Wordsworth, ou despertadas pelo "ócio", como no renascentista Michel de Montaigne, atraem o relato a um plano simbólico. Imagens recorrentes de Manhattan perdem-se da sua realidade geográfica para habitarem o espaço imaginário do desejo — sinal material do universo interior que, na narrativa, existe em tensão com o pesadelo histórico do mundo exterior:

Olhei o East River, aquele sol rasteiro de segunda mão, a liberdade e o mundo, através de todas as grades e obstáculos que deles me separavam, e vi-me de repente sob um céu lavado e azul, correndo, descalço e de *shorts*, entre verdes relvados, numa pista ao longo dum canal de águas mansas, sentindo o ar fresco e fino da manhã na pele nua, feliz de estar vivo, livre e em movimento, de me sentir a energia e agilidade da juventude perdida ... (71)

Esporadicamente, Manhattan evocará outras topografias de idêntica natureza e susceptíveis de representarem a emocionalidade não atingida pela semi-paralesia facial do escritor. A saudade sempre viva de Lisboa emerge prontamente da primeira descrição de East River logo após o narrador ter sido transferido para uma cama junto da janela:

Dali, através das enormes vidraças turvas de sujidade, das redes e confusos gradeamentos duma espécie de terraço, eu podia avistar, para além da cerca do hospital, forrada de neve, os autos que corriam no East River Drive, terrenos vagos, os edifícios enferruscados do porto, o largo rio com os seus navios, *ferry-boats* e rebocadores, e mais longe as docas, os perfis, fumos e névoas de Brooklyn, que me traziam uma nostalgia das distantes visões da Lisboa da minha infância. (51)

Subitamente, o que avista da cidade e do seu porto esvai-se na bruma das reminiscências, e é invadido pelo sentimento de nostalgia que corre um percurso inverso ao de Álvaro de Campos a remomera Walt Whitman. De análogas tonalidades se compõe a evocação da paisagem idílica e dos longos passeios imaginários que encaminham a memória pelos trilhos reais da serra da Arrábida (25), ou pela vida imaginada a bordo das barcas

que atravessam os canais e rios da Flandres (54). A região onde Miguéis viveu antes de emigrar para os Estados Unidos emergirá de novo, mas, desta vez, transformada em registo topográfico opera a transsubstanciação da cidade avistada da janela em tela de mestres flamengos:

O inverno decorria duro, de muita neve, o vento soprava, misturava-se ao ar quente dos radiadores que zumbiam dia e noite, e fazia bater os estores do blacaute. Por vezes o sol brilhava, longe, o céu e Brooklyn tomavam tintas de velhas telas navais holandesas. Nova York conserva qualquer coisa de indefinivelmente flamengo, *Dutch*, no perfil dos bairros antigos, Brooklyn e o Greenwich Village, que de repente nos evoca o seu nome original, "New Amsterdam" – e eu, vá de pensar: "Porque é que os pintores não pintam isto? Onde estão eles, que não vêm pintar? ..." (66)

Alguns anos depois, mais precisamente em 1970, Maria Helena Vieira da Silva ofereceria o testemunho de que a sensibilidade dos velhos mestres flamengos não desaparecera, apenas se transformara, e de que os arranha-céus de "Nova York" continuavam a conviver com os bairros antigos de "Nieu Amsterdam". Portuguesa e expatriada como Miguéis, Vieira da Silva devolve-nos em duas belíssimas telas, intituladas New Amsterdam I e II, a cidade-memória da origem europeia, assegurando pela verticalidade do traço o recorte em direcção aos céus da cidade-ícone da "América" no século vinte.

Em *Um homem sorri à morte*, a retórica das topografias simbólicas é indissociável de uma outra forma de transposição pela qual Miguéis, desenhador exímio, compõe o seu auto-retrato literário. E falo de transposição, na medida em que o auto-retrato literário nunca é equivalente ao da representação física realista, como nos diz Michel Beaujour, mas é, efectivamente, uma composição "obstinadamente metafórica", que obedece a uma lógica de montagem e de descodificação temática.<sup>8</sup> Aliás, nas repetidas referências aos momentos em que o narrador "se olha ao espelho", para retomar a analogia com o auto-retrato em pintura, é-nos devolvido um reflexo expressionista, ampliando-se pela lente das sensações o "olho escancarado e lacrimoso" da paralisia facial, (55 e 69) ou "as mãos feíssimas, nodosas e ásperas, [...] assimétricas [...]" que evocam os "ancestrais camponeses e pedreiros". (70) Quando o traço é realista, serve intuítos de fantasia, como numa das visitas do doente à secção de radiologia:

<sup>8</sup> Cf. "Introduction: Self-Portrait and Autobiography" em *Poetics of the Literary Self-Portrait*, pp. 1-21, especialmente pp. 3-6.



Um dia, estava eu na mesa espelhenta do aparelho de raios X, esforçando-me por me manter numa posição das mais fantasistas: uma espécie de "ponte" de acrobata, apoiado nos cotovelos e nos pés, de cabeça virada para trás e para baixo, e com a objectiva assestada ao gasganete, para surpreender os segredos da esfenoidal [...]. (87)

Comparando com os outros retratos que o narrador traça dos pacientes da enfermaria neurológica, esses, sim, servindo para o autor literalmente exercitar a sua arte de desenhador realista, os retratos que traça de si mesmo na rememoração da sua longa crise são, na maior parte das vezes, perscrutação das suas sensações e, mais esporadicamente, do seu inconfessado receio da morte. Na primeira das crises recordadas e que o levava ao Hospital de Beth Israel em Manhattan, mirando-se no espelho, não reconhece como sua a "cara descarnada e pálida" em que revê o irmão, falecido nos seus braços aos vinte e três anos. (18) No final da segunda crise, a morte desse mesmo irmão, desta vez como reminiscência autobiográfica voltará a tematizar o sentido de precariedade que, desde a juventude, marca a experiência de Rodrigues Miguéis. (89) Mas enquanto, nesta última instância, o episódio contribui para o progresso da narrativa, já o auto-retrato cumpre a função específica de representar os dilemas da identidade – "Quem sou eu, a sorrir à morte com meia cara?" – e, de certo modo, instituir o mecanismo de paragem ou mesmo de retrocesso do texto, atraindo-o à vertigem do Eu.

Interrogando-se sobre si mesmo, questionando as suas muitas perplexidades, o narrador desenha os vários auto-retratos em fundo topográfico simbólico e sugestivo de zonas da identidade profunda, aquelas que necessariamente envolvem os seus impulsos de criação literária. Tais impulsos desviam as "memórias duma crise" pelo domínio assumido da escrita, como quando à chegada a Bellevue Hospital, atormentado por dores de cabeça terríveis, compõe um conto sobre o regresso ao país natal, que viria a intitular-se "Regresso à cúpula da Pena":

Nessa noite, que foi de insónia apesar de uma dúzia de aspirinas, concebi eu uma história que, aparentemente, nada tinha que ver com doenças ou mortes: a dum expatriado que regressa a Portugal ao cabo de vinte anos de ausência, para tentar reintegrar-se. (33)

A actividade imaginativa funciona assim como terapia eficaz para os males físicos e, talvez por isso, a observação de um dos médicos perante a "minuciosa descrição dos sintomas" levada a efeito pelo doente – "Nervoso, sempre um nervoso! Imaginação de hipocondríaco, de literato!" (30) – possa desencadear múltiplas leituras. Ainda que, na boca do médico, a

analogia do hipocondríaco com o literato seja depreciativa, ela pode também ser um sinal privilegiado da sensibilidade, uma vez que, num outro passo da narrativa, essa mesma associação será apreciada como um talento natural (59). De resto, o enquadramento da crise de saúde, que ocorre em 1945 e se prolonga até 1946, por referência, primeiro, à esperança de publicação e, depois, à publicação efectiva de um livro no Brasil, que simbolicamente se intitula *Onde a noite se acaba*, atrai inequivocamente as "memórias duma crise" ao domínio da criatividade.

Agora, naquela cama de hospital, ponderava por vezes se a minha "noite" iria realmente começar, em vez de findar; e se, ainda que dali saísse com vida, teria energia, miolos, imaginação, para dar corpo e realidade ao sonho obstinado que me sustentara durante tanto tempo. (81)

A obstinação de José Rodrigues Miguéis em não deixar de sonhar é justamente a subcorrente que aqui e além emerge, ora fixando-se a imagens das várias topografias simbólicas, ora espreitando por detrás do auto-retrato, ora integrando o fluxo da memória. Assim, o enquadramento da doença por referências a *Onde a noite se acaba* torna-se duplamente simbólico, na medida em que a publicação da obra, em Junho de 1946, coincide com o início da recuperação de Miguéis — "a minha 'noite' tinha-se acabado, e o dia recomeçava talvez para mim" (82) — e, simultaneamente, sugere a possibilidade da realização do sonho, como se, do limiar da morte, o escritor houvesse regressado à plenitude da sua energia artística.

Numa leitura retrospectiva, *Um homem sorri à morte* devolve José Rodrigues Miguéis não apenas como leitor do seu passado, mas, também, como autor que sobre o passado faz incidir sinais de outras temporalidades. Poderá acrescentar-se que esse é o caso de toda a autobiografia em que o escritor referencia deliberadamente o seu texto a instâncias ficcionais da sua autoria, quer pelo enquadramento metafórico quer pelas referências directas a alguns dos contos, nomeadamente "A mancha não se apaga", "Pouca sorte com barbeiros" e "Regresso à Cúpula da Pena". A remissão para os dois últimos textos, inseridos em *Léah e outras histórias*, ilustra a intersecção dialógica do passado pelo presente, uma vez que esta última colectânea só é publicada em 1958, ou seja, no ano anterior ao da publicação de *Um homem sorri à morte*. Ora assumindo de forma explícita as vozes de um contador de histórias, ora por intermédio da sua remissiva auto-referencialidade, Miguéis vai desenhando o auto-retrato de escritor português no estrangeiro, "*in partibus infidelium*", como ele próprio admite (16), e subtilmente inscrevendo a sua actividade criadora no relato da crise.

A sua parcial infidelidade resulta, como não podia deixar de ser, das clivagens de identidade próprias da sua situação, assinaladas, por exemplo, na utilização de um discurso literário carregado de palavras estrangeiras. Miguéis, o cidadão americano, domina bem o inglês, ainda que, como Isaac Bashevis Singer e ao contrário de Vladimir Nabokov, jamais publique nessa língua. Por outro lado, a vida em Manhattan afecta de tal modo a sua percepção do mundo, que se traduz em modificações estruturais de algumas frases ou em contaminação semântica de palavras que, assemelhando-se ortograficamente, não são de facto equivalentes nas duas línguas. É, por exemplo, o caso da palavra "*journal*" que em português corresponde a "diário" e não a "jornal" no sentido utilizado por Miguéis na nota introdutória (10). A clivagem do Eu, entre a memória do passado e a realidade do presente, é, afinal, característica de todos os que, por força das circunstâncias, deixaram o seu país, aventurando-se a viver entre outros povos como emigrantes ou exilados voluntários. Frequentemente, permanecem suspensos entre dois mundos, desejosos de converter em imagens de uma topografia simbólica a sensação de perda e resultante mitificação da cultura originária. Mesmo sendo incapazes de nela voltar a viver, quixotesca a ela regressam em cinzas, como fez notar Susan Friedman, ao afirmar que nada é mais americano do que este fúnebre retorno às origens.<sup>9</sup>

As ambivalências inerentes à condição de autor estrangeirado, designação que Miguéis, no fim da vida, adoptaria como sendo a que melhor se ajustava à sua identidade, suscitaram a tentativa de percorrer o seu testemunho autobiográfico para, de alguma forma, revisitar os enigmas de uma vida caldeada no contacto com diversas culturas e frequentemente descrita por insígnies comentadores como sendo a de um desenraizado onde quer que decorresse. Banhando de luz metade do rosto do escritor e obscurecendo a outra metade, procurei estabelecer a analogia com a situação existencial, representada em tempo de crise como sorriso "à morte -com meia cara", enquanto a outra meia cara luta por se animar de vida. Dessa luta, fica-me sobretudo a convicção de que a crise, tanto na acepção literal como na metafórica, devolve ao leitor um Rodrigues Miguéis purificado pelo sofrimento e renascido para a promessa de uma vida empenhada no mundo do acontecer histórico e da reinvenção literária. Procurei, ainda, pelo contraponto imagético da luz com a sombra, sugerir os horizontes de um percurso dividido entre a estratégia de auto-revelação própria da

---

<sup>9</sup> Num painel coordenado por Teresa Cid e subordinado ao tema "Other Triangular Trade Routes: Voices from the Ragged Edges of Modernism" que teve lugar na *Fourth Annual Conference de The Modernist Studies Association* (University of Wisconsin, Oct. 31 – Nov 3, 2002).

intencionalidade autobiográfica e aquela outra que, perante a impossibilidade de se dar a conhecer em pura luminosidade, opta por se auto-retratar no artifício da escrita. Procurei, por último, ser "em parte fiel" ao espírito e ao registo da identidade que se questiona, questionando-nos a nós leitores e levando-nos a reconhecer no sorriso "à morte -com meia cara" o *chiaroscuro* da nossa condição.

## OBRAS CITADAS

- BEAUJOUR, Michel. *Poetics of the Literary Self-Portrait*. Trad. Yara Milos. New York: New York UP, 1991.
- GUNN, Janet Varner. *Autobiography. Toward a Poetics of Experience*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1982.
- GUSDORF, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography". 1956. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Trans. and Ed. James Olney. Princeton: New Jersey: Princeton UP, 1980: 28-48.
- LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LOPES, Óscar. *Cinco personalidades literárias*. Porto: Divulgação, 1961.
- MAILER, Norman. "The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster". 1957. Rpt. *The Portable Beat Reader*. Ed. Ann Charters. New York: Penguin Books, 1992: 582-605.
- MIGUÉIS, José Rodrigues. *Um homem sorri à morte -com meia cara*. 1959. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Léah e outras histórias*. Lisboa: Estúdios Cor, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Onde a noite se acaba*. Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1946.